anuário antropológico
v. 48 • nº 2 • maio-agosto • 2023.2

Restos de passados, fragmentos de histórias: memória, temporalidade e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel (1950-1975)[1]

Remnants of the past, fragments of histories: memory, temporality and the city in the photographs of Ricardo Rangel (1950-1975)

DOI: https://doi.org/10.4000/aa.11104

Bruna Triana

Universidade Federal de Goiás – Brasil

ORCID: 0000-0002-6439-5457

bruna_triana@ufg.br

Professora da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (Goiânia, Goiás, Brasil). Pesquisadora Associada do PERIFÉRICAS (UFBA) e do GRAVI (USP).

Este ensaio articula três eixos: fotografia, antropologia e história. Tomo como material de análise um conjunto de imagens do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel do período tardo-colonial no país (1950-1975). O objetivo é abordar essas fotografias enquanto uma série que articula memórias e questiona narrativas oficializadas dos períodos colonial e pós-independência. Argumento que a fotografia revela um emaranhado de temporalidades, restos de passados e fragmentos de histórias plurais que se coadunam no presente, tensionando-o. Com essa reflexão, problematizo o olhar fotográfico de Ricardo Rangel a respeito da cidade de Lourenço Marques/Maputo, refletindo sobre sua prática fotográfica, mas também sobre suas condições e contextos de atuação. A partir das imagens, o texto reflete a produção da cidade, abordando narrativas e memórias do tempo colonial e sua atualização no presente.

Fotografia; Memória; Imaginação Histórica; Ricardo Rangel; Colonialismo.

This essay articulates a reflection around three axes: photography, anthropology, and history. To this end, I examine a set of images by Mozambican photographer Ricardo Rangel from the late colonial period in the country (1950-1975). The goal is to analyze these photographs as a series that provoke articulations, questioning narratives and official memories of the colonial and post-independence periods. I argue that photography reveals an entanglement of temporalities, dialectics, remains of the past, fragments of plural histories that are associated in the present, tensioning it. With this reflection, I seek to problematize Ricardo Rangel's gaze, reflecting both on his photographic practice and on his conditions and contexts of production. The essay also reflects on the production of the city from Rangel's images and look, as well as problematizing some narratives and memories from colonial times and its actualization in the present.

Photography; Memory; Historical Imagination; Ricardo Rangel; Colonialism.

1 Fotografia: entre memória e imaginação

1 Este ensaio é baseado em um dos capítulos de minha tese de doutorado, realizada com auxílio da FAPESP (Processo 2014/25152-0). Agradeço aos/às pareceristas anônimos/as pelos comentários e sugestões.

> Um suspiro lhe remata a angústia. As memórias lhe fazem bem. A Avó afaga uma mão com a outra como se entendesse rectificar o seu destino, desenhado em seus entortados dedos.
> – Agora, meu neto, me chegue aquele álbum.
> Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências.
> Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.
> – Vá. Sente aqui que eu lhe mostro.
> Finjo que acompanho, cúmplice da mentira. [...] E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisesse despertar os fotografados.
> – Aqui, veja bem, aqui está sua mãe. E olhe nesta você, tão pequeninho! Vê como está bonita consigo no colo?
> Me comovo, tal é a convicção que deitava em suas visões, a ponto de os meus dedos serem chamados a tocar o velho álbum. Mas Dulcineusa corrige-me.
> – Não passe a mão pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias.
> Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez.
> – Engano seu. Veja esta foto, aqui está a Avó.
> – Onde? Aqui no meio dessa gente toda?
> – Sim, Avó. É a senhora aqui de vestido branco
> – Era uma festa? Parece uma festa.
> – Era a festa de aniversário da Avó!
> Vou ganhando coragem, quase acreditando naquela falsidade.
> – Não me lembro que me tivessem feito uma festa...
> [...] Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois contempla [...] as mãos como se as comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo.
>
> Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, 2003.

A fotografia desperta memórias, mesmo quando, aparentemente, ela não existe. Memória, imaginação, imaginário: as afinidades entre esses polos são tecidas entre as próprias imagens – guardadas sob os mais diversos regimes arquivísticos, em álbuns, caixas, pastas, envelopes –, entre as várias mãos pelas quais circulam – fotógrafo, fotografados, curador, arquivista, pesquisador –, entre as diferentes

instituições que as mobilizam – governo, museus, arquivos, galerias, editoras, famílias. Nessa medida, seria possível dizer que as fotos articulam diversos tempos, espaços e sujeitos. Como afirma Georges Didi-Huberman (2017a, 15), diante da imagem, há uma abertura que "nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo". As fotografias associam-se a outras tantas imagens e memórias – íntimas, virtuais e imaginadas.

A concepção de fotografia trazida por Mia Couto (2003, 50) retoma, do avesso, a questão da "indexicalidade fotográfica", bem como da sua capacidade de captura de um momento preciso e irrepetível: "afinal, fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez". Roland Barthes (2015) estabelece essa relação entre a fotografia e seu referente nos termos do "isso foi", em que o referente adere à imagem. Para André Rouillé (2009, 71), o problema da aderência está na autoridade que tal ontologia impõe à fotografia: autoridade do "passado considerado como um antigo presente". O "isso foi" remeteria ao real enquanto material e ao passado enquanto sucessão de presentes que se foram.

Porém, segundo Barthes (2015, 52), "no limite, para ver bem uma foto, mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos". O filósofo introduz algo que extrapola o "isso foi". A imagem suscita processos de coexistência de tempos, passados e presentes. Fotografia é rastro, mas também imaginação, fabricação. Essa tessitura envolve, ainda, o conhecimento que irrompe entre esses polos: imagem, olhar, memória e imaginação. Tal como o arquivo e a memória, a fotografia também é lacunar. Sylvia Caiuby Novaes (2014, 64) inclui a etnografia nesse movimento: "tal como a etnografia, a fotografia nos dá a sensação de incompletude, nem uma nem outra abarcam tudo, são sempre fragmentárias, recortam um campo sobre o qual se aprofundam, num mergulho que é, ao mesmo tempo, sensível e inteligível".

A fotografia, o arquivo e a etnografia, bem como a memória e a história, não são lineares, não têm pretensões explicativas totalizantes; ao contrário, são esburacadas, incompletas e, às vezes, ásperas (Benjamin 1994). As fotografias, em suas singularidades, articuladas e fragmentárias, servem mais para questionar que propriamente para responder, na medida em que elas não completam as lacunas do passado, da memória ou dos arquivos, mas provocam conexões e experiências a partir de rastros e tempos que articulam.

Mia Couto e Roland Barthes sugerem, cada um a seu modo, que o que "não foi" também está ali na fotografia, como potência. A fotografia é mais que "isso" porque remete a outros elementos para além da indexicalidade. Ela não é apenas índice de algo material ("real") que já passou; ela contém mais do que o "isso foi", tanto pela pressão do que está fora do quadro, como pela compressão dos tempos, eventos e afetos que incita.

Nessa medida, a fotografia é singular, mas também é repetição: passados e presentes da enunciação, memórias e corpos, criação e duplicação. O referente adere à imagem que se estende para além dele: o fora do quadro, as sugestões, as memórias pessoais, o contexto e suas conexões, os afetos e desejos, o porvir, a atualização. Se, de fato, a vida se repete em diferentes locais e tempos, ela não se repete da mesma forma. Há contextos e variações. E aí, os olhares, do fotógrafo e

do espectador, entram em cena, tensionando-se mutuamente.

A memória dispõe de uma capacidade de movimentar o tempo, isto é, de constituir uma experiência que se afasta da temporalidade linear e cronológica (Benjamin 1994). Mais do que aludir ao que de fato foi – ao passado como acontecimento fechado, sequência cronológica de fatos –, importa o tecido da reminiscência, o que inclui fragmentos, vestígios, detalhes. De forma análoga, também se constituem as fotografias: no limite, elas são um corte no tempo linear, uma vez que articulam e fazem cruzar temporalidades outras, apresentando a vida não como ela aconteceu, mas tal como foi capturada. Assim, é preciso considerar que "ao vermos algo, vemos não apenas a aparência da coisa que a imagem nos mostra, mas igualmente a relação que mantemos com esta aparência" (Caiuby Novaes 2014, 61).

O enquadramento e o foco carregam uma interpretação e uma seletividade ativa do que é fotografado – e o que fica de fora é igualmente importante. A vida tal como fotografada produz contornos outros, para além de seu contexto histórico e de produção, de maneira a evocar e a se relacionar com outras imagens, memórias e eventos. Aqui, entram em jogo diversos elementos, como o fotógrafo (intenções, posições, valores e marcadores), a agência da fotografia (valor documental, estética, circulação e materialidade), o espectador (suas posições, memórias, ideologias), bem como os usos passados e atuais das imagens.

Considerando essa discussão preliminar, este ensaio busca articular imagem e história como eixos de análise de algumas fotografias de Ricardo Rangel. As imagens mobilizadas datam do período chamado "tardo-colonial", dos anos 1950 até a independência, em 1975[2]. Por um lado, esse período incluiu uma série de reformas legislativas e um certo crescimento econômico, mas por outro significou o aumento expressivo da repressão, especialmente após o início da guerra de libertação (1964-1974), tendo como característica principal a coexistência entre o "desmoronamento dos outros impérios e a ameaça [...] do seu próprio fim; e o conjunto de respostas e adaptações que gera para lhe fazer face e, em última instância, para superá-lo" (Castelo *et al.* 2012, 22). Tal recorte temporal-conceitual não pretende dar conta de todas as complexidades desse período; mas, sim, mobilizar uma dimensão e compreensão do colonialismo português em África, pontuando a especificidade desse tempo tal como ele foi fotografado e tensionado por Ricardo Rangel – afinal, trata-se de um período em que ele se formou e se consolidou como fotojornalista em Moçambique.

A partir de algumas imagens de Rangel, o objetivo é problematizar seu olhar fotográfico, refletindo tanto sobre sua prática, quanto sobre suas condições e contextos de atuação e produção. Argumento que a fotografia revela um emaranhado de temporalidades difusas, restos de passados, fragmentos de histórias plurais que se coadunam no presente. Desse modo, em um primeiro momento, apresento Ricardo Rangel a partir do percurso de uma de suas fotografias, de um lado, para pensar as articulações entre sua produção imagética e a construção da memória do colonialismo em Moçambique, de outro, para pontuar seu lugar na história da fotografia moçambicana. Em um segundo momento, problematizo a prática

2 Em 1975, Samora Machel proclamou a independência do país e se tornou seu primeiro presidente (1975-1986). A Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) foi o movimento de libertação que iniciou a guerra de libertação, tornando-se o partido único (FRELIMO) após a independência.

de Rangel no intuito de perceber a construção de seu olhar e como ele aborda e produz, a partir da fotografia, a cidade e o cotidiano coloniais. Por fim, em um terceiro momento, reflito em que medida, a partir da montagem e da experiência fotográfica, é possível entrelaçar temporalidades e abrir espaços de disputa e de imaginação histórica e política.

2 Ricardo Rangel e a fotografia moçambicana

Figura 1. *Ferro em brasa*. Changalane, 1972. Fonte: CEA (1983).

Cheguei a Ricardo Rangel (1924-2009) por desvios do acaso. Ao pesquisar fotógrafos, exposições e obras para um projeto editorial, encontrei o fotógrafo moçambicano: primeiro, algumas imagens do ensaio *Pão Nosso de Cada Noite* (2004a); depois, com *Ferro em Brasa*. O retrato de um garoto cujo olhar parece invadir a câmera e nos mirar de volta me "desmontou" (Didi-Huberman 2017a) (Figura 1). *Ferro em Brasa* talvez seja um dos retratos mais conhecidos de Rangel. Trata-se de uma foto marcada e marcante, que seguiu diversos percursos. Ela foi amplamente usada em propagandas anticoloniais e anti-*apartheid*, editada em vários dos ensaios lançados pelo fotógrafo, sendo aclamada como a fotografia que sintetiza a obra de Rangel (Honwana 2014).

Em Maputo, no Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF), durante meu trabalho de campo, encontrei diferentes ampliações da imagem[3]. Datada de 1972, ao menos quatro fotos foram tiradas. O enquadramento de frente e a captura do instante preciso do olhar do garoto encarando a câmera compõem a imagem escolhida por Rangel ser publicada. O boletim *Não Vamos Esquecer*, do Centro de Estudos Africanos (CEA), da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), utilizou essa foto como a capa da edição 2/3, de dezembro de 1983, acompanhada

3 O trabalho de campo foi realizado entre 2015 e 2019, no Arquivo Histórico de Moçambique e no Centro de Formação e Documentação Fotográfica, ambos em Maputo. Para uma descrição e análise do arquivo e do acervo de Rangel, cf. Triana (2022, 2023). As referências nas legendas das fotografias correspondem ao arquivo digitalizado do CDFF.

do seguinte comentário:

> O autor da fotografia – Ricardo Rangel – conta que, por volta de 1969, ouvira a história de um criador de gado que marcara a ferro um jovem pastor. Chocado com essa prática bárbara resolveu, com um amigo, procurar o jovem e alertar alguns advogados progressistas. Um dia, passando numa cantina perto de Xinavane, contaram a história ao cantineiro que exclamou:
> – Ah sim, o “Oito”! Vocês estão à procura do “Oito”, mas ele já não está cá. Foi para a cidade.
> Na cidade, procuraram o “Oito”. Encontraram-no e, com os advogados, moveram um processo contra o criador de gado. Este admitiu que, de facto, o “Oito” tinha, certa vez, perdido um boi. Para o punir, decidira marcá-lo com o ferro que usava para marcar o gado. O criador foi julgado e sentenciado a uma pena de prisão, não se sabe de quantos anos. Porém, ele apelou e, no segundo julgamento, argumentou que na altura do acto tinha perdido a razão. Os juízes mandaram-no em liberdade.
> Alguns poderão pensar que esta imagem é uma denúncia fácil (e, portanto, não representativa) do colonialismo. O importante lembrar é que: 1) a denúncia de barbaridades como esta é um dever elementar; 2) um sistema que permite tratar seres humanos como se fossem animais é, de facto, um sistema bárbaro cujas características não se pode esquecer – mais – que se deve estudar para melhor compreender as razões das lutas de ontem e do sentido das de hoje. A fotografia foi tirada à porta do Tribunal (CEA 1983, s.p.).

O título do Boletim, muito emblemático, é uma afirmação imperativa, atribuída a Samora Machel, que se recusa a deixar cair no esquecimento as torturas, humilhações, explorações. A ideia de fundo era reivindicar o passado colonial, tomar as rédeas de sua narrativa, desconstruir os regimes e efeitos de verdade que haviam sido impostos por Portugal. A história do país, a partir de então, deveria ser contada por outras vozes, pela perspectiva e experiências daqueles que sempre estiveram excluídos da “história oficial” e colonial.

A impossibilidade do esquecimento associa-se com a opção política de ler a contrapelo as ruas e monumentos, os heróis e documentos que habitavam os arquivos e as cidades coloniais. Nessa medida, diversos intelectuais moçambicanos e estrangeiros, após a independência, empenharam-se na construção da “nova história” do país, a partir de um ponto de vista marxista e junto com operários, trabalhadores migrantes, camponeses, combatentes[4].

Ferro em Brasa – antes censurada – retorna à superfície como rastro de historicidades silenciadas no arquivo e na história colonial. As informações junto às fotos, no arquivo, são um pouco distintas das publicadas no Boletim do CEA[5]. As diferentes versões e informações presentes no arquivo são relevantes para pensar os caminhos cruzados da memória e como ela altera detalhes, borra exatidões, como é constituída de fragmentos que, no contar, ligam-se de diferentes maneiras. Porém, como lembra o texto do Boletim, trata-se de uma denúncia contun-

4 Cf.: O Mineiro Moçambicano (CEA [1977] 1998), a revista Estudos Moçambicanos (primeira edição em 1980), e o boletim Não vamos esquecer (primeira edição em 1983), publicados pelo CEA.

5 Para outras versões, cf.: Silva (2002), Tadeu e Lima (2009) e Triana (2020), bem como o relato do próprio Rangel no documentário Ferro em Brasa, de Licínio de Azevedo (2006).

dente de um ato tão bárbaro que o esquecimento não é uma opção. A despeito das variações, dos detalhes desencontrados, uma memória fica. O menino, nunca nomeado para além da terrível alcunha, rodou o mundo. Sua história posterior é desconhecida. O rastro do tempo colonial ficou inscrito em seu corpo. Resta sua imagem.

Em 1972, em meio à guerra de libertação, a imagem soa como um manifesto sobre a violência e o racismo que compunham, de maneira indelével, o colonialismo português. *Ferro em Brasa* evidencia a forma como, para os colonos, o valor humano do menino negro não era superior ao do animal perdido. Contudo, se por um lado a imagem conforma o discurso militante de denúncia, o olhar do menino, anônimo, emudecido, subalternizado, encara-nos desde uma posição dupla: frágil e incisiva. Inquieta o grito petrificado em seus olhos. Mas o menino recusa ser apenas olhado e retorna o olhar ao espectador.
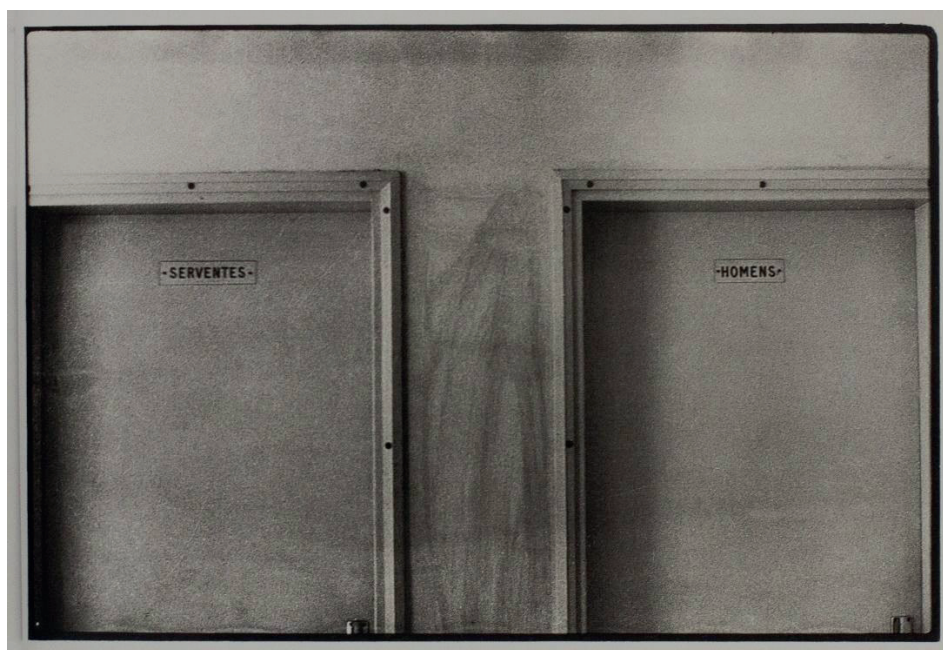
Figura 2. *Sanitários. "Onde o negro só podia ser servente e só o branco era homem". Repartição dos Serviços Cartográficos e Cadastrais de Lourenço Marques (nos anos 1960). O racismo se conjugava de diversas maneiras*. Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Fonte: CEA (1983).

É nesse contexto que o trabalho de Rangel emerge como o "precursor do fotojornalismo moçambicano" (Saúte 2014) e seu projeto fotográfico é tomado como inovador, principalmente em razão de sua postura política e de sua prática (Sopa 2002, Teixeira 2012). O caráter humanista e expressivo de suas imagens foi capaz de capturar os "instantes invisíveis" do cotidiano colonial, apontando para os paradoxos do período: o racismo, a segregação e a violência, em contraposição ao discurso lusotropical[6], e a suposta vocação civilizatória portuguesa e sua "boa índole" em relação às populações colonizadas (Figura 2).

Ricardo Rangel nasceu em Lourenço Marques, em 1924. Filho de mãe negra e pai branco, foi criado majoritariamente pela avó materna, na Malhangalene. Ao lado de amigos(as), como José Craveirinha, Noémia de Sousa, João Mendes, Rui Nogar, Daíco, Dolores Lopes, Fonseca Amaral, Virgílio de Lemos, Malangatana Ngwenya, Alberto Chissano, entre outros(as), formou uma das gerações culturalmente mais importantes de Moçambique. Essa foi uma geração ativa e engajada artística e politicamente, que constituiu uma *intelligentsia* branca,

6 Conforme aponta Cláudia Castelo (2013), o discurso lusotropicalista postula a capacidade de adaptação dos portugueses aos trópicos, não só por interesses econômicos, mas por empatia inata e criadora.

negra e mista[7], colocando-se na discussão e na luta contra o regime colonial e autoritário, nos anos 1940 (Silva 2002, Sopa 2002, Thomaz 2002).

Nesse período, Rangel começou a trabalhar em um estúdio fotográfico na Baixa da cidade. Ou seja, ele iniciou sua trajetória fotográfica a partir da câmara escura – e não da rua –, entre papéis sensíveis, negativos e químicos (Triana 2020). Esses anos de aprendizado e formação foram determinantes para o seu primeiro emprego como repórter fotográfico, pouco mais de dez anos depois, em 1952, quando foi contratado pelo jornal *Notícias da Tarde*, suplemento do jornal *Notícias*, um dos principais do país.

Das fotografias de estúdio aos fotógrafos amadores, das fotografias de família ao fotojornalismo, o campo fotográfico moçambicano é bastante denso, complexo e prolífico. Dos primeiros estúdios particulares, no início do século XX, à consolidação do uso de imagens nos jornais, a fotografia desponta como elemento recorrente no cotidiano colonial moçambicano (Macagno 2020, Sopa 2002, Thompson 2013). Contudo, interessa-me, aqui, um campo específico, o fotojornalismo, e, dentro desse campo, a prática fotográfica de Rangel[8]. Assim, sua proeminência deve-se menos a uma suposta genialidade individual, mas sobretudo aos contextos e posições do fotógrafo. Por isso, é preciso considerar seus nichos de inserção e sociabilidade, seus trânsitos entre os mundos da arte e da política, que são fundamentais para enquadrar a sua trajetória e engajamento com a fotografia. Por outro lado, não se pode deixar de lado as particularidades de Rangel em meio a esse contexto, suas saídas individuais, seu olhar e sua prática fotográfica.

Suas relações, formações e atuações são importantes tanto para compreender como, depois de diversos empregos em estúdios fotográficos, Rangel entrou efetivamente no campo jornalístico da época, que era fundamentalmente branco, passando pelos principais jornais do país (inclusive fundando uma revista em 1970, a *Tempo*), quanto para compreender seu reconhecimento, no pós-independência, como "pai do fotojornalismo", e os convites e cargos para organizar ou viabilizar projetos de cunho artístico e jornalístico – como o jornal *Domingo*, do qual foi o primeiro diretor, em 1981, e o Centro de Formação Fotográfica, hoje CDFF, de 1985, do qual foi diretor até a sua morte (em 2009).

Ao se profissionalizar como fotojornalista, tornando-se conhecido por seu trabalho, Rangel encarna a ocupação em si: sempre com a câmera nas mãos, seja nas reportagens durante o dia ou nas noites nos cabarés da cidade, atento aos pormenores e aos enquadramentos do cotidiano urbano. Companheira constante, a câmera tornou-se o seu principal instrumento de atuação política, sua forma de mediar e produzir relações.

A ideia de justaposição de elementos dentro da foto e a contraposição entre as imagens e os discursos oficiais do período posicionam Rangel como figura-chave de enfrentamento do colonialismo (Honwana 2014, Mota Lopes 2014, Teixeira 2012). Por sua vez, enquanto figura pública com relações com o governo após a independência, Rangel conseguiu – mesmo que com disputas e contragostos – manejar as ordens e as expectativas do partido referentes à imprensa após a independência (Graça 1996, Fauvet e Mosse 2004). Assim, o contexto de produção

7 Embora o termo misto seja amplo enquanto categoria e conceito, opto por fazer uso desse termo. Misto é uma categoria utilizada em Moçambique, presente nas pesquisas de recenseamento do Instituto Nacional de Estatística (INE), ainda que as pessoas utilizem também o termo "mulato", referindo-se ao grupo que traz "o europeu e o africano na pele". Sobre a população moçambicana e os mistos, cf. Ribeiro (2012) e Thomaz (2006). Sobre o termo "mulato/mestiço", cf. Kilomba (2019).

8 Vale dizer que a prática do fotojornalismo documental, muitas vezes associada a uma "fotografia ocidental", foi transformada e adaptada no contexto local em que Rangel se encontrava e atuava. A tradição à qual ele se insere (bem como outros fotógrafos do campo moçambicano) compõe um conjunto de ideias e práticas que são, ao mesmo tempo, transnacionais e locais. Nesse sentido, o colonialismo moldou as condições de possibilidades da prática fotográfica do período, sobretudo para fotógrafos de outros grupos raciais e contrários à ordem colonial. Para uma análise da prática do fotojornalismo, cf.: Newbury (2009) e Rouillé (2009). Para análises da imprensa e da fotografia em Moçambique, da geração de Rangel e de sua trajetória no fotojornalismo, cf.: Ribeiro & Sopa (1996), Sopa (2001, 2002), Thompson (2013) e Triana (2020).

e atuação de Rangel, considerados ao lado de seu acervo fotográfico, podem ser tensionados para entender quais potenciais de sua obra na construção de memórias outras do período tardo-colonial em Moçambique e quais seus usos no presente (Triana 2020).

3 Imagens, olhares e práticas: a produção da cidade

O que revirar o baú dos arquivos, das fotografias e memórias pode provocar em termos de contraleituras da história? A ideia de que há algo a mais nas imagens, para além do que é possível ver, relaciona-se com a ideia benjaminiana de um passado que assombra o presente (cf. Triana 2023). A insegurança e a alienação, bem como as táticas de sobrevivência e resistência do cotidiano colonial, continuam permeando as perspectivas e a vida das pessoas[9]. Essas ruínas precisam ser analisadas, de modo que seja possível apreender suas permanências e recorrências, *a partir* e *com* as imagens, *além* e *apesar* dos arquivos, *através* e *pelo* olhar fotográfico de Ricardo Rangel. Como argumenta Grada Kilomba (2019, 223–4) em relação ao colonialismo, "nossa história nos assombra porque não foi enterrada devidamente", entrelaçando e fazendo coexistir essas temporalidades. O imperativo presente no grito "Não vamos esquecer" é também um grito contra o retorno, contra a comemoração e as verdades oficializadas e estáticas. É um grito para e sobre o futuro.

Nos arquivos em Maputo, ao manusear as fotografias de Rangel, tanto as impressões já amareladas pelo tempo quanto as armazenadas digitalmente, uma das questões que me perseguia era o movimento – narrativo, epistemológico e político – entre *o que* e *como* se conta e *o que* e *como* se mostra. Como seguir rastros e detalhes, de dentro e de fora do enquadramento, evitando definir caminhos peremptórios e absolutos?

Ao escavar o acervo de Rangel, a seleção das imagens deste artigo obedeceu a critérios que são, ao mesmo tempo, afetivos e subjetivos. Afinal, em todo processo antropológico de pesquisa e escrita, afetos, interesses, relações, imaginação e subjetividade se imiscuem. As fotografias aqui selecionadas, portanto, questionaram e responderam à intenção de analisar práticas e olhares, de buscar outras histórias e memórias do tempo colonial em Moçambique, de refletir em torno de cruzamentos de temporalidades pelas imagens – mas elas também dizem sobre o meu próprio olhar, meus interesses e minhas posições no campo (Triana 2020). Refiro-me à importância de demarcar minhas posições constitutivas e pontuar seus efeitos nas interações em campo, nas escolhas teóricas, nas produções discursivas (enquanto mulher, branca, jovem, estrangeira e acadêmica). Se nossas posições afetam a entrada e os acessos em campo, ou seja, se elas interferem nas relações e no próprio encontro etnográfico, elas afetam, fundamentalmente, o próprio conhecimento produzido. O que quero chamar atenção é que a preocupação entre *o que* e *como* se conta e *o que* e *como* se mostra está relacionado com as implicações epistemológicos e narrativas de onde falamos, escrevemos e conhecemos. Cada palavra, cada foto escolhida, os fios que segui, as histórias que me contaram e que construí: tudo isso é atravessado e informado pelas minhas alocações.

9 As demandas por água, eletricidade, e os modos informais de subsistência ainda são uma constante em bairros periféricos de Maputo. Por sua vez, deve-se levar em conta que a maior parte da população de Moçambique é rural, e as condições de existência e subsistência são diferentes nesses locais. Sobre a população moçambicana, cf.: INE (2007), bem como as publicações do IESE, especialmente os Desafios para Moçambique.

A prática e o olhar fotográfico de Rangel são elementos importantes para refletir sobre suas imagens. Ele viveu em meio ao caniço[10], ao drama da água[11], da guerra de libertação e conflitos que a sucederam. Apesar de ocupar uma posição privilegiada em relação a muitos dos sujeitos que fotografou, ele também estava implicado nesses processos: como *misto*, jornalista anticolonial, tendo nascido e vivido toda sua vida sob o jugo colonial. Quero sublinhar, com isso, que uma diferença de posições e de marcadores sociais e raciais implica uma diferença nos engajamentos possíveis e, por conseguinte, no alinhamento do olhar – aspectos que também envolvem o espectador. Para além das especificidades de seu olhar fotográfico, suas posições e engajamentos ético-políticos são igualmente fundamentais.

A comparação com Carlos Alberto Vieira (~1920-1995), relevante fotojornalista do tempo colonial em Moçambique, assinala essa diferença. Branco de origem portuguesa, nascido em Xai-Xai, viveu em Portugal até 1945, quando regressou a Moçambique para trabalhar no jornal *Notícias*; foi chefe de Rangel em seu primeiro emprego, no *Notícias da Tarde*. Vieira seguiu trabalhando em Maputo após a independência, vindo a falecer em 1995. Segundo Jeanne Marie Penvenne (2012), a maioria das fotografias do tempo colonial que circulavam em livros e nos jornais, davam a ver uma cidade branca:

> Os brancos que Vieira fixou caminhando [...] na rua principal da Baixa ou sentados na Praça 7 de Março, no Café Continental e em restaurantes fora de portas sentiam-se claramente "em casa" entre os criados negros, os engraxadores de sapato [...]. A colecção retrospectiva de Vieira apenas incluía duas fotos da vida quotidiana no bairro de caniço, onde a legenda diz que "vivia a maior parte da população negra". Ambas mostravam ruas [...] desertas (Penvenne 2012, 186–7).

Havia uma tentativa de se projetar Lourenço Marques como a "Pérola do Índico", uma cidade próspera e tranquila para a população branca, inclusive no sentido de incentivar a vinda de outros colonos portugueses (cf. Correa 2019). Os álbuns de Lourenço Marques do início do século XX, por exemplo, dão conta de uma cidade branca, moderna e "civilizada", contrapostos aos "usos e costumes indígenas", como é possível observar nos 10 volumes que integram os *Albuns Fotográficos e Descrítivos da Colónia de Moçambique*, de José dos Santos Rufino, publicados em 1929 (cf. Allina 1997, Penvenne 2012). É essa cidade aparentemente branca, europeia e colonizada que se percebe no álbum *Recordações de Lourenço Marques*, de Carlos Alberto Vieira, publicado em 2005, com fotografias dos anos 1940 a 1970.

Não é essa a cidade de caniço que encontramos nas fotos de Rangel, tampouco a mesma cidade de cimento. Em suas imagens, o foco recai, no caniço, sobre pessoas, sociabilidades, crianças brincando, ruas de terra movimentadas (Figura 3). Já no cimento, a cidade dos brancos está lá, mas são os encontros e as relações sociais e de trabalho que invadem o enquadramento: engraxates, serventes, trabalhadores dos caminhos de ferro e do porto, crianças de rua, mulheres comer-

10 No tempo colonial, Lourenço Marques era dividida entre a "cidade de cimento", central, asfaltada, majoritariamente branca, e a "cidade de caniço", periférica, precária, negra e mista. Essa urbanização dual era marcada pela chamada Estrada da Circunvalação (hoje, Avenida Marien Ngouabi). Sobre a divisão de Lourenço Marques, cf. Honwana (2017). Sobre a atualidade dessa cisão, cf.: Baia (2009), Maloa (2016) e o documentário Maputo - Etnografia de uma cidade dividida (2015), de João Graça e Fábio Ribeiro.

11 Referência ao problema da falta de água nas periferias da cidade no tempo colonial, fazendo da busca por água uma peregrinação feminina quase diária. Cf.: Cabral (1998).

ciantes informais, etc. (Figura 4). Os brancos podem sentir-se em casa, mas são outros os protagonistas (ainda que subalternizados) da cidade que se vislumbra nas lentes de Rangel – tanto da cidade de caniço, quanto da cidade de cimento.

Figura 3. *Crianças brincando.* Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Fonte: Rangel (2004b).

Figura 4. *Mulheres atravessando a rua*. Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Referência: RR02_08_C_01. Fonte: CDFF.

A comparação entre Vieira e Rangel é interessante porque são homens que articulam raça, classe e origem social distintas. Vieira e Rangel conheceram-se nas redações, compartilharam a mesma profissão por anos; mas a prática e o olhar fotográfico de ambos se mostraram completamente díspares. Esses marcadores informam dois olhares e estilos de fotojornalismo diferentes: se Vieira vinha de uma "tradição" que compreendia o fotojornalismo dentro de um olhar supostamente distanciado e "neutro", a prática de Rangel pode ser compreendida dentro do fotojornalismo humanista, em um contexto transnacional, sobretudo nos enquadramentos, estética e temas (Rouillé 2009). Foi a partir de Rangel – e depois também Kok Nam – que a prática fotográfica predominante na imprensa

se alteraria radicalmente: de um olhar hipoteticamente oficial e distante, o fotojornalismo documental/ humanista ganhou espaço nas páginas, no imaginário das gerações posteriores e nas expectativas do público leitor – e é nesse sentido que muitos afirmam que Rangel foi uma "escola", pois foi com ele que essa prática fotográfica se afirmou como a principal vertente do fotojornalismo moçambicano. Entretanto, se trata de uma prática engajada e de um olhar moldado por posições e contextos coloniais e de opressão (Newbury 2009, Thompson 2013, Triana 2020).

É no jornal *A Tribuna* (1962-1964) e na revista *Tempo* (1970-atual) que Rangel conseguiria inserir as imagens das ruas do caniço e do cimento como espaços de encontro, disputa e tensão – levando-as a serem, muitas vezes, censuradas (Triana 2020). Esses veículos de imprensa fazem circular essa cidade outra e as relações de sobreposição e conflito entre elas. Desde a década de 1950, quando Rangel é contratado pelo jornal *Notícias da Tarde*, até a independência, diferentes gerações, origens e práticas se encontraram na capital Lourenço Marques: Kok Nam, Rogério Pereira, Armindo Afonso, Sebastião Langa, etc. Para Luís Bernardo Honwana e José Luís Cabaço[12], Rangel criou um estilo próprio de fotografia em Moçambique, que reverberaria nas gerações posteriores, sendo considerado um professor e "um mestre" para fotógrafos de diferentes gerações e, portanto, um modelo de referência e a ser superado[13].

A cisão da cidade colonial (cimento e caniço) que transparece na prática fotográfica de Rangel não pode ser descolada de seu posicionamento. Observando seus trabalhos guardados no arquivo, é possível perceber uma proximidade que beira à intimidade em algumas fotos, enquanto que, em outras, há um distanciamento com o uso de planos gerais ou de "ângulos discretos". Isso se nota em seu posicionamento e em seu olhar para as situações – o que privilegiava na cidade, seus enquadramentos, os lugares que sua cor o permitia adentrar.

Nas fotografias da série *Pão Nosso de Cada Noite*, vê-se uma intimidade do fotógrafo com tais locais, com as mulheres, os bares e o entorno da Rua Araújo[14]. Ele sabia caminhar por ali, sabia onde se colocar, conhecia aquelas mulheres que brincavam diante de sua lente. Contudo, essa proximidade não o blindava de capturar momentos ou situações de tensionamento: há, em muitas imagens, um olhar crítico para essa relação noturna entre mulheres negras e homens brancos (Figuras 5 e 6).

12 Entrevistas realizadas, respectivamente, em Maputo (2015) e São Paulo (2017).

13 Luís Souto, Naíta Ussene e Kok Nam usam a palavra "mestre" para descrever Rangel (Luís Souto, entrevista, Maputo, 2015; Naíta Ussene, entrevista, Maputo, 2019; Kok Nam, Revista Tempo, n. 1425, 28 de fevereiro de 1999, Coleção Tempo, AHM).

14 A Rua Araújo, hoje Rua de Bagamoyo, concentrava os bares e as casas de show, movimentando uma "economia noturna do desejo". Perto do porto e dos Caminhos de Ferro, na Baixa da cidade, era o local de encontro de marinheiros de várias localidades, homens brancos (muitos sul-africanos) e prostitutas (majoritariamente, mulheres negras). Cf.: Hayes (2014) e Triana (2020).
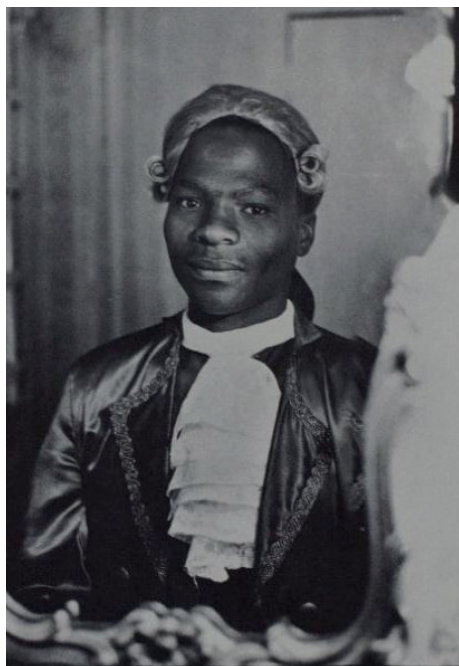
Figura 5. (esq.) *Paradoxo do contexto*. Porteiro do cabaré Moulin Rouge. Beira, 1964. Fonte: Rangel (2004a).

Figura 6. (dir.) *Contigo vou até o fim desta rua*. Lourenço Marques (Maputo), 1970. Fonte: Rangel (2004a).

Porém, se há essa aproximação em muitas fotografias, esse "senso de presença", em outras imagens, há certo distanciamento, talvez deliberado e previamente calculado por parte de Rangel. Não me refiro, aqui, a planos gerais, mas ao fato de que algumas imagens guardam um espaço em que o fotógrafo se coloca como observador afastado, quase escondido, que, ao mesmo tempo, denuncia a sua localização na própria foto. Nessas imagens de "ângulos discretos", ele está e não está dentro do enquadramento.

Podemos perceber esse jogo entre distanciamento e aproximação ao contrapor algumas imagens de Rangel. Na maioria das fotografias da cidade de caniço e nas fotos da série *Pão Nosso de Cada Noite*, o fotógrafo está perto e presente, isto é, não procura se esconder (Figuras 3, 5 e 6). Em outras, especialmente da cidade de cimento, há essa distância cuidadosa em relação ao que ele captura. As imagens com essa distância cuidadosa muitas vezes não estão bem enquadradas, com luz apropriada ou mesmo enfocadas. Constituem fotos *a mais*, no sentido de serem momentos que ele via e capturava para produzir um arquivo próprio, uma memória pessoal da cidade colonial.

São fotos tiradas de dentro do carro, do balcão de um café, imagens em que ele tenta não ser percebido pelos sujeitos que fotografa (Figura 7). O olhar treinado e sensível captura, de ângulos nem sempre propícios, os acontecimentos da cidade através de suas frestas, tanto porque esses acontecimentos estão passando rapidamente pela rua quanto porque o fotógrafo-observador não pode ser visto – uma vez que ser "flagrado" fotografando certas situações poderia resultar em uma humilhação pública ou uma discussão com a polícia.

Figura 7. *Medidas de segurança*. Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Referência: RR02_09_A_02. Fonte: CDFF.

Tais fotografias de "captura discreta", seja de dentro do carro ou do restaurante, de um canto da calçada ou atrás de uma árvore, articulam momentos críticos do cotidiano colonial e revelam como é preciso estar atento para essas situações e sobre quem, percebendo-as, inquietava-se com elas e com as relações coloniais raciais implícitas, tirando tais momentos da normalidade cotidiana. Ademais, essas fotos aludem à própria possibilidade de se fotografarem tais situações (Figura 7).

Apesar da censura e da repressão do tempo colonial, Rangel seguia fotografando, ainda que ciente de que certas imagens nunca seriam autorizadas a compor as páginas dos jornais. Ele fotografava justamente porque caminhava pela cidade; e a fotografia era uma forma de conhecer, produzir e habitar esse espaço. É preciso considerar que a fotografia é parte das maneiras de conhecer e de construir suas representações, discursos e práticas coloniais (Vicente 2014). Do mesmo modo, a cidade se configura como espaço em que dinâmicas de poder, dispositivos de racialização e projetos de modernidade são concretizados (Domingos e Peralta 2013). Assim, o olhar, a prática e a produção da cidade, por parte de Ricardo Rangel, podem ser tomados como uma das muitas formas de torção e reapropriação desses dispositivos.

A cidade produzida fotograficamente por Rangel constitui-se a partir da cisão entre o caniço e o cimento, um dos muitos binarismos coloniais, mas ele não se limita a uma percepção binária do mundo. Esses não eram polos estanques e homogêneos. O olhar do fotógrafo, no nível da rua, percebe as zonas cinzentas, as resistências, os trânsitos, as práticas dissidentes. Dessa forma, Rangel não cai em um reducionismo simplista da realidade colonial, afinal, sua própria geração intelectual e seu círculo de relações envolviam trânsitos entre bairros, raças e classes (Triana 2020). Ao levar a sério as oposições – colonizador/colonizado, cimento/caniço, branco/negro –, ao tratá-las como categorias práticas e de análise, suas fotografias deixam entrever, também, os "entremeios" ou "entrelugares" (Bhabha 2005). As crianças negras que circulam entre caniços e cimentos; os indianos e chineses, grupos étnico-raciais fundamentais na configuração sócio-urbana de Lou-

renço Marques/Maputo; as mulheres, brancas e negras, e suas posições e relações com a estrutura de poder colonial (Figuras 4, 8 e 9). Esses são alguns exemplos de entremeios que torcem os termos das oposições e oferecem outras perspectivas e legibilidades às histórias, às memórias e às próprias fotografias.

Figura 8. *Noites de julho na Mafalala*. Lourenço Marques (Maputo), 1960. Fonte: Rangel (1994).

Figura 9. *Campo de concentração de indianos em Lourenço Marques após a anexação de Goa.* Lourenço Marques (Maputo), 1961. Referência: RR02_13_A_02. Fonte: CDFF.

Se, por um lado, é possível notar outras clivagens para além do binarismo branco e negro, afinal, a cidade e a sociedade colonial não eram homogêneas; por outro, Lourenço Marques era uma cidade (e uma sociedade) segregada. A cidade de cimento, espaço simbólico percebido pela população que habitava as periferias como espaço dos brancos, era lugar de humilhações aleatórias tanto para indígenas como para assimilados e mistos[15]. Era parte da rotina dos transeuntes ser parado e revistado pela polícia (Figura 7), ou mesmo ser agredido por um colono branco (Penvenne, 2012). A cidade era um lugar onde seu estatuto de assimilado poderia ser contestado a qualquer momento e por qualquer branco

15 Sobre a questão dos indígenas e assimilados, cf.: Honwana (2017), Meneses (2010) e Macagno (1996).

que por ali passasse, onde a identidade de misto era constantemente agenciada (Nascimento e Thomaz 2012). Já indianos ou paquistaneses eram um grupo considerado ambíguo, alvo de estigmas e preconceitos, ligados ao comércio e sempre tendo que negociar o seu lugar. Ou seja, não foi com a anexação de Goa, em 1961, que se tornaram suspeitos, mas foi nesse momento que os indianos hindus foram presos, levados para campos de concentração e deportados para a Índia (Figura 9).

A segregação colonial era, assim, perpassada por diversos estigmas, estereótipos, marcadores, preconceitos e racismos – com negros, mistos, indianos, chineses. Desse modo, os entrelugares fronteiriços, fossem bairros, grupos ou práticas, ainda que dissessem respeito a mediações entre os polos que repartiam a cidade colonial, desafiavam, mas não invalidavam, os binarismos que conformavam a desigualdade extrema na qual se assentava o sistema colonial como um todo. Nessa medida, a experiência fotográfica de Rangel na cidade de cimento revela uma cidade desigual, dessemelhante, racista, ainda que com zonas cinzentas, interstícios e articulações. Apesar de não serem estanques e homogêneos, nem os bairros da cidade nem os grupos raciais de colonizadores e colonizados, é preciso examinar com atenção essas imagens e memórias do tempo colonial, da hierarquização social e do racismo, uma vez que seus diversos fantasmas retornam e assombram o presente.

Ricardo Rangel, bem como diversos jornalistas, sempre pontuou a censura, a restrição e repressão a seus trabalhos no tempo colonial – algo que, posteriormente, reapareceria no tempo da independência (cf. Ribeiro e Sopa 1996). Contudo, Rangel seguia fotografando, mesmo que discretamente, mesmo sabendo que certas imagens nunca iriam para os jornais.

Há, portanto, nas imagens de Rangel, uma busca pelo que se esconde por detrás das dobras do cotidiano – como notou o poeta José Craveirinha (1994, 6) em sua síntese poética: “deste-nos o verso e o inverso da vida”. Duas notas devem ser feitas a partir de tal afirmação: primeiro, a busca pelos pequenos eventos a partir dos quais se constrói o violento cotidiano colonial deve ser compreendida dentro de um sistema de censura que vetava o que era considerado flagrantemente perigoso, subversivo ou contrário às normas do regime autoritário de então; segundo, o componente de denúncia política, explícita ou não, deve ser problematizado criticamente, uma vez que as imagens de Rangel ultrapassam a ideia de manifesto/panfleto, retratando o cotidiano colonial em suas diversas matizes e nuances.

4 Experiência fotográfica: montagem e temporalidades

A fotografia de Rangel dá a ver um olhar ao “rés do chão”. Por meio da sua prática fotográfica, ele atentou para um cotidiano colonial invisibilizado, mas latente. Um cotidiano potente em contestar, de um lado, os discursos oficiais da época e, de outro, o próprio presente. Tais fotografias despontam como fragmentos do dia a dia da cidade e de seus entremeios, pequenos estilhaços do tempo colonial que narram, imageticamente, histórias outras sobre sociabilidades, trabalho, lazer, infância, segregação e indiferença.

As fotografias de Ricardo Rangel produzem uma cidade colonial a partir de

uma outra perspectiva, outra posicionalidade. É necessário situá-lo sócio e racialmente –, já que ele transitou por entre diversas esferas – uma vez que sua localização social e seus contatos permitiram que ele tivesse uma posição de certa forma privilegiada para circular, fotografar e produzir esse cotidiano colonial.

Suas imagens narram a cidade na medida em que constituem formas de se aproximar, enxergar e conhecer o dia a dia colonial. Trata-se de um olhar pedestre, atento aos detalhes do cotidiano e às formas de viver e sobreviver nele. Capturam, assim, maneiras de fazer, utilizar, agir e sentir a cidade, que, como explica Michel de Certeau (1998), produzem sem capitalizar, jogam com as relações de força sem banalizá-las; intervêm em um campo que os regula introduzindo formas de "tirar proveito" de um mundo sufocante. As formas de circular, habitar e andar dão a ver táticas dos subalternizados pela história. Sujeitos que, muitos sem domínio do tempo e do espaço, combinam astúcias e ocasiões a fim de deslocar e expandir seus interstícios, seus entremeios, suas margens possíveis de manobra.

Reunidas no arquivo e montadas em conjunto, as fotos de Rangel podem construir uma narrativa alternativa sobre o cotidiano dos bairros de caniço, bem como das relações sociais e de trabalho construídas na cidade de cimento, compondo uma série que constitui uma experiência fotográfica (Triana 2020). Trata-se de uma experiência na medida em que as fotografias alargam o "visível-possível", contrapondo-se tanto às versões coloniais e colonizadoras da história quanto às versões após a independência, estáticas e oficializadas.

Esse debate sobre a cooptação do passado colonial e da história de libertação em uma história única e estreita retoma a discussão sobre a impossibilidade de enterrar o passado (Ranger 2004). Nesse mesmo sentido, Borges Coelho (2007) argumenta que, após a independência, o partido FRELIMO assumiu um papel hegemônico de narrar a guerra de libertação, construindo uma "memória política" do país[16]. Contudo, se há uma construção discursiva dominante nas narrativas e memórias oficiais, há, também, memórias sendo colocadas em jogo, cotidianamente (Thomaz 2009). Há, ainda, um debate que busca tanto desafiar essa "história oficial", quanto complexificar as bases do passado e do presente, suas correlações, continuidades e rupturas (Borges Coelho 2015, Colaço 2001, Cruz e Silva 2015, Machava 2018, Meneses 2015).

16 Sobre a Frelimo, cf.: Bragança e Depelchin (1986).

Colecionar, articular e montar imagens provoca um conhecimento peculiar sobre o mundo a partir de um trabalho de *imaginação política* (Didi-Huberman 2017b, 111). Parte desse conhecimento *pelas* e *a partir* das imagens está, portanto, na montagem e na potência imaginativa, política e histórica que carregam. É na montagem que esses fragmentos e rastros que sobrevivem nos arquivos compõem, juntos, uma experiência fotográfica, uma forma de olhar (a cidade, o cotidiano, as práticas, etc.), articular e tensionar (as imagens e as questões que elas suscitam), a partir de um processo que possibilita conhecimento e rememoração – e atualização – do cotidiano colonial em Moçambique, sobretudo em Lourenço Marques/Maputo. As imagens de Rangel, como estilhaços montados em conjunto, interrompem o tempo linear, a história contínua e coerente, provocando inquietações sobre o passado colonial, mas também sobre o presente "pós-colonial". Trata-se de um exercício de

imaginação política e antropológica que aposta na capacidade de articulação entre as imagens e a(s) história(s): elas questionam, narram, afetam, imaginam.

Para Manoel de Barros (2001, 75), "o olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê". Talvez a experiência fotográfica seja a conexão entre esses três polos – que, de outro modo, é proposto no fragmento de Mia Couto no início deste ensaio. A experiência de seguir rastros, perceber os ângulos e as posições, faz parte desse processo de forjar relações, rememorar e problematizar o que as fotografias dão a ver, montá-las de forma a cruzar temporalidades, olhares e narrativas. Em todos estes eixos, o intuito é abrir espaços para provocar novas formas de contar e de tornar visível e partilhado o que as histórias únicas e hegemônicas, de ontem e de hoje, tendem a silenciar e a tomar como resquícios banais e, mesmo, indesejados.

As imagens aqui apresentadas de Rangel procuram compor conexões e articulações, aprofundando o exercício de imaginação histórica e política. Ao criar e produzir conexões *com* e *entre* imagens, a ideia é atualizar e iluminar contextos, procurar ruínas e rastros, intensificar seu trabalho reflexivo. Por um lado, olhar uma foto é deter-se em frente a ela, parar diante do tempo; por outro, olhá-la implica também movimento e ressignificação constante de nossa parte, uma vez que o referente não é fixo, mas cambiante, em decorrência da posição daquele que olha, do momento no qual se olha e a partir de qual perspectiva se olha. Olhar uma imagem é observar, perceber, buscar e relacionar temporalidades. Esse entrelaçamento de tempos está no próprio cotidiano moçambicano, que aproxima e distancia presentes e passados, que atravessa os arquivos, as fotografias e a própria cidade de Maputo (Thomaz 2018).

A fotografia, no senso comum, supostamente captura e congela um instante, uma imagem fixa de um tempo já passado. No entanto, ela não para de se movimentar diante de nosso olhar. E assim o faz dentro mesmo do quadro, na sugestão do gesto, na presença de corpos e objetos, e também na relação que estabelece com tudo o que está fora do enquadramento – que se insinua ali e tensiona seus limites. Nossos olhos movem-se pela imagem sem parar, abrindo-se a ela: vamos da apreensão geral ao detalhe, do contexto à contradição, do singular à repetição. Movemo-nos pela fotografia. Mas não se trata apenas disso: a foto também se move diante de nós. Materialmente, no tempo e no espaço, seja sobrevivendo às intempéries, seja associando temporalidades, que incluem tanto o tempo da captura, da câmara escura, do arquivo, do espectador, quanto o sentido de que ela não para de se conectar com o passado e com as memórias e os imaginários daquele que a mira.

A fotografia pode ser vista como imagem em movimento e imagem que movimenta o tempo. O documentário *Nostalgia de la luz* (2010), ao ponderar sobre as memórias do céu e do deserto, sugere justamente o alargamento da nossa compreensão da coexistência e do emaranhamento de temporalidades, que estão presentes na experiência do agora e do outrora – coexistência que habita, eu acrescentaria, também a imagem fotográfica. Fotografia é movimento no tempo, embaralhamento de memórias, histórias e imaginários. Para compreendê-la, é necessário "alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória" (Didi-Huberman

2017a, 110). Pensar o passado como presença inclui não só problematizar os legados coloniais (Mamdani 1996), mas também as potencialidades reprimidas do passado em desestabilizar o presente (Khatib 2019).

As fotografias de Rangel reunidas neste ensaio articulam temporalidades diversas, contraditórias, dialéticas: são rastros de restos que condensam e confrontam o tênue presente que acreditamos habitar. Nesse movimento, imbricam-se a fotografia, o arquivo e a montagem. Ora, as fotografias são sempre duplas: passado e presente, material e virtual, estática e em constante movimento. Mesmo nas imagens mais "banais", como uma rua do caniço ou o portão de um jardim, são densas de sentidos, condensam temporalidades (Figuras 10 e 11). Imagens que ninguém pararia para olhar, preteridas em exposições, esquecidas nos arquivos, jogadas no canto da história. Contudo, ao mesmo tempo, estão saturadas de "*agoras*": falam de pormenores do passado e do presente, indícios de pessoas e relações invisibilizadas no cotidiano, resquícios que parecem não ser importantes para a "história oficial".

Figura 10. *Bairro do Xipamanine*. Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Referência: RR02_01_B_01. Fonte: CDFF.

Figura 11. *Comércio informal na entrada do Jardim Vasco da Gama*. Lourenço Marques (Maputo), anos 1970. Fonte: Google Arts.

Os entremeios das cidades que Rangel fotografou são exemplos dessa experiência do passado ancorada no presente: emergem como espaços dinâmicos, produzidos imageticamente pelos caminhos que o fotógrafo percorreu. É por isso que as imagens de Rangel podem ser pensadas como rastros das/nas cidades que o fotógrafo foi deixando em seus trajetos por uma Lourenço Marques partida – e que permanecem em Maputo.

Assim, a cidade construída pelas fotografias conta histórias do caniço, da frágil estabilidade do cimento, retratos do tempo colonial, mas também permite entrever frestas e aberturas. Seguir essa cidade, encontrada, produzida e questionada nas imagens de Rangel, é tomá-la como um condensador a partir do qual podemos pensar uma série de elementos: as ruas e os prédios, as relações sociais e suas tensões, os rastros e as ruínas de um passado que foi e segue sendo.

Segundo Michel de Certeau (1998), a história de uma cidade começa ao "rés do chão", com os passos que moldam espaços e tecem lugares. O caminhar produz a cidade, assim como a fotografia produz histórias. A questão que fica é: quais histórias e relações forjamos com as fotografias? Os caminhos de Rangel pela cidade orientaram, de certa forma, seu olhar fotográfico. Esse olhar pedestre que produz a cidade no caminhar e no fotografar, atento às táticas dos "fracos", às práticas cotidianas subalternas, compõe uma narrativa que segue rastros dispersos de um passado que, dialeticamente, já se foi e segue presente, despertando histórias perdidas e lugares presentes, inclusive pela ausência.

Recebido em 16/09/2022.
Aceito para publicação em 28/03/2023 pela editora Kelly Silva (https://orcid.org/0000-0003-3388-2655).

Referências

Allina, Eric. 1997. "'Fallacious Mirrors': Colonial Anxiety and Images of African Labor in Mozambique, ca. 1929". *History in Africa* 24: 9–52. https://doi.org/10.2307/3172017

Baia, Alexandre H. M. 2009. "Os conteúdos da urbanização em Moçambique: considerações a partir da expansão da cidade de Nampula". Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Barros, Manoel de. 2001. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.

Barthes, Roland. 2015. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, Walter. 1994. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.

Bhabha, Homi. 2005. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Bragança, Aquino, e Jacques Depelchin. 1986. "Da idealização da Frelimo à compreensão da história de Moçambique". *Estudos Moçambicanos* 5, nº 6: 29–52.

Borges Coelho, João Paulo. 2015. "Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 106: 153–66. https://doi.org/10.4000/ rccs.5926

Borges Coelho, João Paulo. 2007. *Memória das Guerras Moçambicanas*. Conferência, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia.

Cabral, José. 1998. *A guerra da água*. Maputo: Ébano Multimédia.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2014. "O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia". *Cadernos de Arte e Antropologia* 3, nº 2: 57–67. https://doi.org/10.4000/ cadernosaa.245

Castelo, Claudia, Omar Thomaz, Sebastião Nascimento, e Teresa Cruz e Silva, orgs. 2012. "Introdução". *In Os outros da colonização: Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*, 19–24. Lisboa: ICS.

Castelo, Claudia. 2013. "O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio". *Buala.* https://bit.ly/2CcP6k0

Centro de Estudos Africanos – CEA. 1983. *Boletim Não Vamos Esquecer*, nº 2/3, CEA/ UEM.

Centro de Estudos Africanos – CEA. 1998. *O Mineiro Moçambicano*. Maputo: CEA/UEM.

Certeau, Michel de. 1998. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

Colaço, João. 2001. "Trabalho como política em Moçambique: Do período colonial ao regime socialista". *In Moçambique: Ensaios*, organizado por Peter Fry, 90–110. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Correa, Sílvio M. 2019. "Heterotopia e vilegiatura em Lourenço Marques (1890-1930)". *Revista de História* 178: a04118. http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.144194

Couto, Mia. 2003. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Cia das Letras.

Craveirinha, José. 1994. "Carta para o Ricardo sobre as suas fotografias". *In Ricardo Rangel – Fotógrafo*, de Ricardo Rangel, 5-9. Montreuil: Éditions de l'Oeil.

Cruz e Silva, Teresa. 2015. "Memória, história e narrativa". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 106: 133–52. https://doi.org/10.4000/rccs.5916

Domingo, Nuno, e Elsa Peralta, orgs. 2013. *Cidade e Império: Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.

Didi-Huberman, George. 2017a. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG.

Didi-Huberman, George. 2017b. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: UFMG.

Fauvet, Paul, e Marcelo Mosse. 2004. É proibido pôr algemas nas palavras: Uma biografia de Carlos Cardoso. Lisboa: Editorial Caminho.

Graça, Machado. 1996. "Liberdade de informação". *In 140 anos de imprensa em Moçambique*, coordenado por Fátima Ribeiro e António Sopa, 177–90. Porto: Afrontamento.

Hayes, Patricia. 2014. "Pão Nosso de cada noite: As mulheres e a cidade nas fotografias de Ricardo Rangel de Lourenço Marques, Moçambique (1950-60)". In *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*, organizado por Luís Bernardo Honwana, 63–84. Maputo: Marimbique.

Honwana, Luís Bernardo, org. 2014. *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Maputo: Marimbique.

Honwana, Luís Bernardo. 2017. *A velha casa de madeira e zinco*. Maputo: Alcance.

Instituto Nacional de Estatística – INE. 2007. *Recenseamento Geral da População e Habitação – Indicadores Sócio-Demográficos (Maputo Cidade)*. Maputo: INE; Gabinete Central do Recenseamento.

Khatib, Sami. 2017. "Where the Past Was, There History Shall Be". *Anthropology & Materialism*, Special Issue I: 1–22. https://doi.org/10.4000/am.789

Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Macagno, Lorenzo. 1996. "Os Paradoxos do Assimilacionismo: 'Usos e Costumes' do colonialismo português em Moçambique". Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Macagno, Lorenzo. 2020. "Modern Intimacies and Modernista Landscapes: Chinese Photographs in Late- Colonial Moçambique". *Lusotopie* XIX, nº 2: 181–212. http://journals.openedition.org/lusotopie/5642

Machava, Benedito. 2018. "The Morality of Revolution: Urban Cleanup Campaigns, Reeducation Camps, and Citizenship in Socialist Mozambique (1974-1988)". Tese de Doutorado. Universidade de Michigan.

Maloa, Joaquim. 2016. "A urbanização moçambicana: Uma proposta de interpretação". Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Mamdani, Mahmood. 1996. *Citizen and Subject*. Princeton: Princeton University Press.

Meneses, Maria Paula. 2015. "Memórias de violências: Que futuro para o passado?". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 106: 3–8. https://doi.org/10.4000/rccs.5867

Meneses, Maria Paula. 2010. "O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais". *E-cadernos CES* 7: 1–18. https://doi.org/10.4000/eces.403

Mota Lopes, José. 2014. "Ricardo Rangel no texto dos seus contemporâneos". *In Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*, organizado por Luís Bernardo Honwana, 23–40. Maputo: Marimbique.

Nascimento, Sebastião, e Omar Thomaz. 2012. "Nem Rodésia, nem Congo: Moçambique e os dias do fim das comunidades de origem europeia e asiática". *In Os outros*

da colonização: ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique, organizado por Claudia Castelo, Omar R. Thomaz, Sebastião Nascimento e Teresa Cruz e Silva, 315–40. Lisboa: ICS.

Newbury, Darren. 2009. *Defiant images: photography and apartheid South Africa*. Pretoria: Unisa Press.

Penvenne, Jeanne. 2012. "Fotografando Lourenço Marques: A cidade e seus habitantes de 1960 a 1975". *In Os outros da colonização: Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*, organizado por Claudia Castelo, Omar R. Thomaz, Sebastião Nascimento e Teresa Cruz e Silva, 173–92. Lisboa: ICS.

Rangel, Ricardo. 2004a. Pão Nosso de Cada Noite. Maputo: Marimbique.

Rangel, Ricardo. 2004b. *Ricardo Rangel: fotógrafo*. Montreuil: Éditions de l'Oeil.

Rangel, Ricardo. 1994. *Ricardo Rangel – Fotógrafo de Moçambique*. Paris: CCFM; Editions Finally.

Ranger, Terrence. 2004. "Nationalist Historiography, Patriotic History and the History of the Nation". *Journal of Southern African Studies* 30, nº 2: 215–34. http://www.jstor.org/stable/ 4133833

Ribeiro, Fátima, e Antonio Sopa, coords. 1996. *140 anos de imprensa em Moçambique*. Porto: Afrontamento.

Ribeiro, Gabriel. 2012. "'É Pena Seres Mulato!': Ensaio sobre relações raciais". *Cadernos de Estudos Africanos* 23: 21–51. https://doi.org/10.4000/cea.583

Rouille, André. 2009. *A fotografia.* São Paulo: Senac.

Saúte, Nelson. 2014. "Ricardo Rangel: nome tutelar e inspirador do fotojornalismo em Moçambique". *In Ricardo Rangel: Insubmisso e generoso*, organizado por Luís Bernardo Honwana, 41–50. Maputo: Marimbique.

Silva, Raul Calane. 2002. "Homenagem a Ricardo Rangel". *In Iluminando Vidas: Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*, organizado por Bruno Z'Graggen e Grant L. Neuenburg, 30–5. Maputo: Christoph Merian Verlag.

Sopa, Antonio. 2002. "O Fotojornalismo em Moçambique". *In Iluminando Vidas: Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*, organizado por Bruno Z'Graggen e Grant L. Neuenburg, 24–9. Maputo: Christoph Merian Verlag.

Sopa, Antonio. 2001. "Flashs sobre a actividade dos estúdios fotográficos em Lourenço Marques". *In Retratos de uma vida*, de Sebastião Langa. Maputo: AHM.

Tadeu, Marina, e Teresa Lima. 2009. "Os olhos abertos de Ricardo Rangel". *BBC para África*. Londres. https://bbc.in/2pqaxeF

Teixeira, José. 2012. "A lente pertinente: Ricardo Rangel no 'Pão nosso de cada noite'". *Anais do Colóquio sobre a Obra de Rangel*. Maputo: Centro Cultural Brasil-Moçambique.

Thomaz, Omar. 2006. "'Raça', nação e status: histórias de guerra e 'relações raciais' em Moçambique". *REVISTA USP* 68: 252–68. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i68p252-268

Thomaz, Omar. 2009. "Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação". *Via Atlântica* 1, nº 16: 267–73. https://doi.org/10.11606/va.v0i16.50481

Thomaz, Omar. 2018. "O tempo e o medo: a longa duração da guerra em Moçambique". *Outros Tempos* 15, nº 2: 88–97. https://doi.org/10.18817/ot.v15i26.656

Thomaz, Omar. 2002. "Contextos Cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial

e a formação de Moçambique”. *Estudos Moçambicanos* 19: 27–59.

Thompson, Drew. 2013. “Aim, focus, shoot: photographic narratives of war, independence, and imagination in Mozambique, 1950 to 1993”. Tese de doutorado. Universidade de Minnesota.

Triana, Bruna. 2020. “Ensaios em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel”. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Triana, Bruna. 2022. “Desafios metodológicos para uma etnografia de arquivos: escavando arquivos pós-coloniais em Moçambique”. *Revista Antropolítica* 54, nº 2: 385–410. https://doi.org/10.22409/antropolitica2022.i2.a49342

Triana, Bruna. 2023. “Rastros, ruínas e decadência: contribuições para uma antropologia dos arquivos”. *Revista de Antropologia* 65, nº 2: e197956. https://doi.org/10.11606/1678-9857 .ra.2022.197956

Vicente, Filipa, org. 2014. *O Império da Visão: Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

Filmografia

Ferro em brasa. Diretor: Licínio de Azevedo. Moçambique, 2006.

Maputo – Etnografia de uma cidade dividida. Diretores: João Graça e Fábio Ribeiro. Moçambique, 2015.

Nostalgia de la luz. Diretor: Patrício Guzmán. Chile, 2010.